Quaderns d'Italià 22, 2017 **13-32**

Le canzoni politico-dottrinali di Dante e le tre fiere di *Inferno* I

Juan Varela-Portas de Orduña
Universidad Complutense de Madrid
jivarelaportas@filol.ucm.es

Abstract

In questo articolo si propone l'idea che nella rappresentazione visuale delle tre fiere, attraverso le caratteristiche di esse che il testo mette in evidenza, ci sia un'allusione alle tre canzoni politico-dottrinali *Poscia ch'Amor del tutto m'ha lasciato*, *Tre donne intorno al cor mi son venute* e *Doglia mi reca nello core ardire*, o, per essere precisi, agli opponenti di Dante che queste canzoni descrivono o suggeriscono.

Parole chiave: Dante; Inferno; canto I; canzoni dottrinali; tre fiere.

Abstract. *Dante's political and doctrinal* canzoni *and the three beasts of* Inferno *I.*

This article argues that in the visual representation of the three beasts, through their features highlighted by the text, there is an allusion either to the three political and doctrinal *canzoni Poscia ch'Amor del tutto m'ha lasciato*, *Tre donne intorno al cor mi son venute* and *Doglia mi reca nello core ardire*, or, more specifically, to Dante's opponents that these *canzoni* describe or hint at.

Keywords: Dante; Inferno; canto I; doctrinal canzoni; three beasts.

ISSN 1135-9730 (paper), ISSN 2014-8828 (digital)

VISIT…

Nel suo lavoro «Dante e le tre fiere nell'interpretazione figurativa», María de las Nieves Muñiz Muñiz mette in rilievo «la raffigurabilità plastica della sequenza»[1] e i nodi principali di essa che gli illustratori devono risolvere: la successione delle bestie, oscurata da «palesi disimmetrie»[2] e incertezze riguardo alla loro singolarità e apparizione;[3] il rapporto tra le fiere e Dante, e cioè se le fiere sono 'figura', «se non addirittura proiezione mentale»,[4] dei vizi personali che impediscono al personaggio di allontanarsi dalla propria selva oscura interiore e recuperare la 'dritta via' smarrita, o invece «incarnazione dell'impero maligno che governa il mondo»[5] e quindi oppositori di Dante nella sua ascesa verso la saggezza e la virtù; i moti animici di Dante in rapporto all'atteggiamento delle bestie —«orrore e lusinga (o orrore della lusinga) nell'animo di Dante; minaccia e timore (o un timore minaccioso) in quello delle bestie»[6]— che si proiettano nei movimenti compiuti da Dante, un dubbioso andirivieni nell'esiguo spazio della 'deserta piaggia', nella zona di confine tra il 'cominciar de l'erta' e il termine della selva.[7] E conclude la studiosa: «Si aprono due modi di concepire figurativamente l'iter di Dante: quello teso a sottolineare il momento d'incertezza e di timore mettendo al centro l'effetto drammatico del blocco e la caduta, e quello volto a esaltarne il destino di salvezza presentando subito le fiere come ostacoli superati».[8]

In realtà con questa analisi Muñiz Muñiz ha messo in luce non soltanto i problemi di raffigurabilità con cui si devono misurare gli illustratori della *Commedia*, ma più ampiamente i problemi esegetici o interpretativi che l'analista del testo ha l'obbligo di affrontare, visto che, prima di immergersi in proposte e discussioni sul significato allegorico delle fiere, l'esegeta deve formarsi molto chiaramente nella sua immaginazione un'immagine precisa della sequenza, deve cioè capire perfettamente il senso letterale del testo comprese le sue allusioni implicite. Non è che non sia necessario ricavare fonti bibliche o di altro tipo che possano giovare alla comprensione del senso allegorico dell'episodio, ma crediamo che questo senso si può raggiungere solo osservando con attenzione le caratteristiche visuali degli animali così come vengono messe in risalto dal testo e quindi partendo appunto dalla 'raffigurabilità' che María de las Nieves Muñiz Muñiz analizza nel suo lavoro.[9]

1. María de la Nieves Muñiz Muñiz, «Dante e le tre fiere nell'interpretazione figurativa», in *"La parola e l'immagine". Studi in onore di Gianni Venturi*, Firenze: Leo S. Olschki editore, 2011, p. 76.
2. *Ibid.*, p. 77.
3. «ponendoli [gli illustratori] di fronte a soluzioni dilemmatiche: cogliere una per una le fiere nella loro singolarità, o raggrupparle come varianti di una medesima forza maligna; concepirne la graduale comparsa come un crescendo culminato nella lupa, bestia che a molti animali "s'ammoglia", oppure come una somma triforme della bestialità in sé» (*Ibid.*, p. 78).
4. *Ibid.*
5. *Ibid.*
6. *Ibid.*
7. Cfr. *ibid.*, p. 79.
8. *Ibid.*, p. 79.
9. Per i riferimenti alla sterminata bibliografia sulle tre fiere rimandiamo alla nota iniziale

Da parte nostra, vorremmo semplicemente proporre un'idea —un sospetto— che crediamo non sia stata osservata dalla critica: il fatto che nella rappresentazione visuale delle tre fiere, attraverso le caratteristiche di esse che il testo mette in evidenza, ci sia un'allusione alle tre canzoni politico-dottrinali *Poscia ch'Amor del tutto m'ha lasciato*, *Tre donne intorno al cor mi son venute* e *Doglia mi reca nello core ardire*, o, per essere precisi, agli opponenti di Dante che queste canzoni descrivono o suggeriscono.

In questo senso, ci ricolleghiamo alla concezione delle tre fiere, non come rappresentanti peccati o moti animici interni di Dante, ma una realtà morale ma anche sociale che impedisce —ha impedito— dall'esterno l'ascesa del poeta.[10] Afferma Gorni: «Le tre fiere, invece, secondo me, rappresentano altro. Sono impedimenti esterni che si parano in faccia a un uomo già compromesso dalla colpa, e non cattive inclinazioni interne ipostatizzate».[11] Per Gorni, questi impedimenti hanno una natura allo stesso tempo morale —«La 'bestia' è un'incarnazione vivente del Male»[12]— e sociale —«Le fiere [esprimono] l'impossibilità di redimersi, in un mondo socialmente corrotto».[13]

dell'articolo di Muñiz Muñiz (*Ibid*., p. 75), nonché alla bibliografia della voce «Beasts, The three», redatta da Anthony K. Cassel per *The Dante Encyclopedia* (Anthony Cassel, «Beasts, The three», in *The Dante Encyclopedia*, edited by Richard Lansing, New York: Routledge, 2010, p. 85-87), nella quale troviamo anche un'efficace riassunto delle diverse interpretazioni allegoriche delle tre fiere, che l'autore divide in quattro categorie generali: 1) «the three beasts stood for the major lusts, desires, or temptations of man» (*Ibid*., p. 85) —che possono essere lussuria, superbia e avarizia, secondo l'interpretazione tradizionale da Iacopo Alighieri, ma anche, secondo la proposta di F. Mazzoni (Francesco Mazzoni, *Saggio di un nuovo commento alla "Divina Commedia": Inferno – Canti I-III*, Quaderni degli "Studi Danteschi" 4, Firenze: Sansoni, 1967), che parte dal passo di Giovanni I, *Epist*. 2, 16-17, concupiscenza della carne, concupiscenza degli occhi, e superbia di vita; 2) «the three creatures have an external political significance allied or not to the spiritual meanings within the pilgrim» (Anthony Cassel, *op. cit*., p. 85); 3) «Inf. I is to be viewed as symbolic of Dante's own experiences in Florence that led to his exile» (*Ibid*., p. 86), il che porterebbe all'identificazione delle fiere con l'invidia, la superbia e l'avarizia, le 'tre faville' denunciate da Ciacco in *Inferno* VI 74-75 e da Brunetto Latini in *Inferno* XV 67-69; 4) «The fourth group of interpreters squared the meaning of the beasts with the *Inferno*'s penal system» (*Ibid*., p. 86), identificandole con «le tre disposizion che 'l ciel non vole, / incontinenza, malizia e la matta / bestialitade» (*Inf*. XI 81-83). Per noi sono stati di speciale utilità, come si vedrà, gli apporti di Gorni (Guglielmo Gorni, *Dante nella selva. Il primo canto della* Commedia, Parma: Pratiche editrice, 1995) e di López Cortezo (Carlos López Cortezo, «Le promesse della filosofia. Analisi del proemio della *Commedia*», *Tenzone*, n. 4, 2003, p. 115-166 e Id., «El navegante del 'Convivio' y el náufrago de la selva oscura», *Tenzone*, n. 17, 2016, p. 167-196).

10. Come ha spiegato López Cortezo, i problemi 'animici' di Dante vengono piuttosto indicati nelle similitudini del naufrago e dell'avaro (*Inf*. I 22-27 e 55-60), la seconda delle quali raccoglie l'esito delle reazioni di Dante davanti alle fiere (che —vedremo— implica la progressione speranza-paura-gravezza) (cfr. Carlos López Cortezo, «Le promesse della filosofia», *op. cit*., p. 121-122).
11. Guglielmo Gorni, *op. cit*., p. 42.
12. *Ibid*., p. 30.
13. *Ibid*., p. 43.

A queste considerazioni si deve aggiungere il carattere autofinzionale del proemio alla *Commedia*, che ci fa pensare che esso alluda non solo a una verità sociale generale, ma anche direttamente alla realtà sociale vissuta da Dante appunto intorno all'anno 1300 in cui si svolge il viaggio —o il sogno— ultraterreno. È infatti nota la pratica dantesca di ricollegare, attraverso un 'io' finzionale, quanto si tratta nelle poesie a un'esperienza personale accaduta storicamente, in una finzione che si finge vera, secondo la brillante formula singletoniana. È quello che fa, com'è risaputo, riprendendo le poesie giovanili nella finzione che crea il mito di Beatrice nella *Vita nuova*, ma anche quello che fa nel *Convivio* e, secondo noi, nel *Libro delle canzoni*,[14] con le canzoni degli anni 90 —aggiungendo due canzoni giovanili nel caso delle 'distese'—, per creare esplicitamente il racconto —fallito— dei suoi studi filosofici nel primo caso, o, se si vuole, il mito della donna filosofia, e, nel secondo caso, il racconto della sua caduta e successivo sollevamento, o redenzione, e con esso il mito della pargoletta-pietra. Tutte queste autofinzioni —e questa è una caratteristica importante— si collegano in qualche modo l'una all'altra finendo per comporre una storia unitaria, una grande autofinzione che comprende tutta la traiettoria intellettuale di Dante: *Vita nuova* e *Convivio* attraverso il legame fra l'episodio finale del 'libello', con la canzone *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete* che inizia il *Convivio*;[15] *Convivio* e *Libro delle canzoni* attraverso la conversione della donna filosofia in pargoletta e donna pietra,[16] in modo che il secondo racconto include e corregge il primo. In questo modo Dante compie un'autofinzione con la propria storia intellettuale, etica e politica fino ad arrivare, appunto, al proemio della *Commedia*, in cui tutta questa autofinzione viene ripresa in modo allusivo attraverso immagini oniriche —selva, colle, fiere, ecc.[17] In questo senso, Carlos López Cortezo ha visto nella frustrata salita al colle un'allusione alla via filosofica intrapresa da Dante dopo la morte di Beatrice[18] e nella similitudine del naufrago un rimando alla fallita navigazione del *Convivio* e il suo naufragio intellettuale.[19] Su questa scia —anche se con qualche divergenza— si può capire la nostra proposta: crediamo che la

14. Per quanto riguarda la problematica del *Libro delle canzoni*, molto presente in queste pagine, rimandiamo alla nostra introduzione al *Libro de las canciones y otros poemas* dove tracciamo una completa panoramica della questione (Juan Varela-Portas de Orduña, «El Libro de las canciones, ¿una nueva obra de Dante?», in D. Alighieri, *Libro de las canciones y otros poemas*, edición de Juan Varela-Portas (coord.), Rossend Arqués, Raffaele Pinto, Rosario Scrimieri, Eduard Vilella y Anna Zembrino, traducción de Raffaele Pinto, Madrid: Akal, 2014, p. 5-40).
15. Cfr. Juan Varela-Portas de Orduña, «Dante curioso, Dante studioso: dalla 'Vita nova' a 'Amor che nella mente mi ragiona'», in Grupo Tenzone, *Amor che nella mente mi ragiona*, edición de Enrico Fenzi, Madrid: Asociación Complutense de Dantología -Departamento de Filología Italiana (UCM), 2013, p. 111-155.
16. Cfr. Juan Varela-Portas de Orduña, «El Libro de las canciones», *op. cit.*, p. 55-59.
17. Ma non solo nel proemio: Beatrice la riprenderà esplicitamente, per esempio, nel Purgatorio terrestre nel suo rimbrotto accusatorio a Dante.
18. Carlos López Cortezo, «Le promesse della filosofia», *op. cit.*
19. Carlos López Cortezo, «El navegante del 'Convivio'», *op. cit.*

sequenza della caduta nella selva e il tentativo fallito di scappare da essa possa alludere al processo vitale —autofittizio— narrato da Dante nelle canzoni degli anni 1290 e 1300, e che coincide con la celebre narrazione di Beatrice di *Purgatorio* XXX 124-141 del cosiddetto traviamento di Dante, nella quale la gentilissima spiega che la caduta di Dante («Tanto giù cadde… », *Pg*. XXX 136) è la ragione della sua visita all'uscio dei morti' (*Pg*. XXX 139) per pregare, piangendo, Virgilio di aiutare il poeta. In altre parole, il discorso di Beatrice (che continua, come si sa, in *Pg*. XXXI 43-63 e XXXIII 85-90) ricollega la sequenza iniziale della *Commedia*, il suo proemio, a un'autofinzione previa al momento temporale d'inizio del viaggio, la Pasqua del 1300, e quindi a quanto si narra —come autofinzione— nelle canzoni previe alla *Commedia* e, secondo noi, nell'ordinamento di esse compiuto nella serie delle 'canzoni distese'.[20]

In questo senso, possiamo aggiungere che se —come abbiamo argomentato altrove[21]— il *Libro delle canzoni* narra il traviamento di Dante a cui fa riferimento il discorso di Beatrice e quindi lo stesso processo che si racconta, con altri mezzi —onirici, allegorici—, nel canto I dell'*Inferno*, è da considerare che le due parti del *Libro*, la caduta delle canzoni 2 a 10 e il fallito tentativo di recupero o redenzione delle canzoni 11 a 15[22] coincidono con le due fasi della sequenza del proemio: la selva oscura e la frustrata ascesa al colle. Non ci possiamo qui soffermare sulle coincidenze delle 'petrose' con la selva oscura, entrambe ricreazioni o rappresentazioni dello stato informe della materia,[23] ma vorremmo invece indagare sulla similitudine fra l'ascesa al colle, fatta in modo troppo diritto, troppo 'retto', col periodo di *cantor rectitudinis* del poeta, successivo al periodo 'petroso' e, secondo noi, al tentativo de superamento dell'estetica 'petrosa'. Si ricorderà che il testo del canto I ci indica che il poeta cammina in modo che «'l piè fermo era il più basso» (*Inf*. I 30), il che ha una prima implicazione letterale da sottolineare: che Dante tenta di salire, come dicevamo, in modo sempre continuo, senza deviazioni o giri che portino a una via più facile,[24] il che non è un atteggiamento molto saggio per uno che

20. Che altro non sarebbe che la «presentis oraculi seriem» inviata a Moroello Malaspina, secondo l'ipotesi —che condividiamo— di Natascia Tonelli (Natascia Tonelli, «Rileggendo le *Rime* di Dante secondo l'edizione e il commento di Domenico De Robertis: il libro delle canzoni», *Studi e problemi di critica testuale*, n. 73/ 2, 2006, p. 9-59), seguita e ampliata da López Cortezo (Carlos López Cortezo, «'Amor, da che convien pur ch'io mi doglia'», in Grupo Tenzone, *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia*, edición de Emilio Pasquini, Madrid: Departamento de Filología Italiana (UCM) – Asociación Complutense de Dantología, p. 131-156). Cfr. al riguardo Juan Varela-Portas de Orduña, «El Libro de las canciones», *op cit*., p. 36-39.
21. Cfr. *ibid*., p. 64-79.
22. Su questa struttura narrativa del *Libro delle canzoni*, cfr. *ibid*., p. 64-79 e 92-100.
23. Per la selva come materia, cfr. Carlos López Cortezo, ««El náufrago del 'Convivio'», *op. cit*., p. 174-181.
24. Vengono a mente a questo punto le considerazioni di Petrarca sulla salita, troppo diritta, al Monte Ventoso, e la sua correlazione con il processo di indagine filosofica, che è, secondo noi, perfettamente applicabile al senso allegorico della salita dantesca. Vd. *Familiarum rerum* IV 1 7-13: «Sic sepe delusus quadam in valle consedi. Illic a corporeis ad incorporea volucri cogitatione transiliens, his aut talibus me ipsum compellabam verbis: 'Quod totiens

è appena scampato dal naufragio nella selva oscura e si è riposato soltanto un poco (*Inf.* I 28).[25] Dante quindi confida troppo nelle sue forze —fisiche a livello letterale, intellettuali a livello allegorico— nel momento in cui inizia l'ascesa, ma in realtà, come indica allegoricamente il verso 30, ha gli affetti ancora troppo legati alla terra. Infatti il verso 30 è stato interpretato come un modo di sottolineare che il personaggio si trova in uno stato in cui l'affetto —il piede più basso— è ancora ben affermato in terra mentre l'intelletto —l'altro piede— cerca di andare avanti tentennante verso l'altezza.[26] A nostro parere, questa situazione psichica o animica è quella in cui si trova il poeta quando tratta di costituirsi come *cantor rectitudinis*, secondo quanto si riflette nell'ordinamento delle 'distese', sia con l'inclusione della canzone 12, *La dispietata mente che pur mira*, in cui l'affetto è ancora volto verso la sua terra e la sua donna,[27] sia con l'allusione dei versi 81-87 della canzone 13, *Tre donne intorno al cor mi son venute*, in cui il poeta ancora rammenta 'il bel segno degli occhi' che è rimasto lontano ma non dimenticato.[28] Il poeta —o, se si vuole, il

---

hodie in ascensu montis huius expertus es, id scito et tibi accidere et multis, accendentibus ad beatam vita. […] Equidem vita, quam beatam dicimus, celso loco sita est; arcta ut aiunt, ad illam ducit via. Multi quoque colles intereminent et de virtute in virtutem preclaris gradibus ambulandum est; in summo finis est omnium et vie terminus ad quem peregrinatio nostra disponitur» (Petrarca, *Familiarum rerum* IV 1 12-13, citato da Francesco Petrarca, *Opere*, vol I, Firenze: Sansoni, 1975, p. 387).

25. Ringrazio Carlos López Cortezo per questa acuta osservazione offerta apertamente —con la sua abituale generosità— agli assistenti al Seminario di Dantologia dell'Asociación Complutense de Dantología di Madrid. Sul senso allegorico del gesto, cfr. López Cortezo, «Le promesse della filosofia», *op. cit.* p. 137-138.

26. «Oltre a questo senso letterale, già gli antichi, a cominciare da Pietro, videro concordemente nell'immagine, la ben nota metafora agostiniana del piede come affetto dell'anima: "pes animae recte intelligitur amor" (Agostino, *Enarr. in Ps.* 9, 15); "Amor enim est pes quo anima graditur" (Benvenuto). Come il corpo ha due piedi, così anche l'anima, con i quali va verso il bene o verso il male. Il piede più basso, e più saldo, rappresenterebbe quindi l'affetto alle cose terrene che ancora aggravava Dante, mentre quello che avanzava —"idest amor qui tendebat ad superna" (Benvenuto)— era ancora incerto ed esitante» (Anna Maria Chiavacci Leonardi, *ad locum*, in Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Inferno*, commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano: Mondadori, 2010, p. 16).

27. «La dispietata mente che pur mira / di rieto al tempo che se n'è andato / da l'un de' lati mi combatte il core, / e 'l disio amoroso che mi tira / verso 'l dolce paese c'ho lasciato / da l'altra part'è con forza d'amore» (vv. 1-6); vd. Juan Varela-Portas de Orduña, «El Libro de las canciones», *op. cit.*, p. 99-100.

28. «E se non che degli occhi miei · bel segno / per lontananza m'è tolto dal viso, / che m'have in foco miso, / lieve mi conteria ci`che m'è grave; / ma questo foco m'have / sì consumato già l'ossa e la polpa, / che Morte al petto m'ha posto la chiave» (vv. 81-87). Sulla spinosa questione del referente a cui punta l'espressione 'bel segno degli occhi mei', se Firenze o una donna amata da Dante, rimandiamo alla nostra nota al verso 81 (in Dante Alighieri, *Libro de las canciones y otros poemas*, edición de Juan Varela-Portas (coord.), *op. cit.*, p. 370), a Umberto Carpi, «13. Tre donne intorno al cor mi son venute», in Dante Alighieri, *Le quindici canzoni. Lette da diversi II, 8-15 con appendice di 16e 18*, Lecce: Pensa Multimedia, 2012, p. 153-195, e a Juan Varela-Portas de Orduña, «*Tre donne intorno al cor*: una proposta di lettura e datazione», *Italianistica*, vol. XLIV, n. 2, 2015, p. 44-46 e 49-51, dove argomentiamo che il 'bel segno degli occhi' è la donna protagonista del *Libro delle canzoni*, la pargoletta-pietra.

personaggio del *Libro delle canzoni*—, anche se vuole diventare *cantor rectitudinis* non può liberare completamente la mente dall'affetto 'petroso' per la pargoletta-pietra che l'ha condotto alla caduta nella selva oscura della propria psiche, allo stesso modo in cui il personaggio della *Commedia* cerca di salire verso il colle ma con gli affetti ancora troppo presi dalla materialità finché si trova davanti alle tre fiere che gli bloccano il cammino.

Ma prima di analizzare con questa chiave le possibili allusioni implicite nelle fiere, dobbiamo tener conto di un aspetto importante delle canzoni politico-dottrinali: il fatto che *Poscia ch'Amor*, *Tre donne* e *Doglia mi reca* configurino un trittico unitario di mali sociali che si oppongono a Dante come avversari, come nella visione della *Commedia* gli si oppongono le tre fiere nella sua fuga dalla selva. Come si sa, la tradizione Barbi aveva diviso le canzoni dottrinali in due blocchi, uno composto da *Le dolci rime* e *Poscia ch'Amor* e risalente all'anno 1295, prima del ciclo della pargoletta (*Amor che movi*, *Io sento sì d'Amor*, *I' mi son pargoletta*, *Perché · tti vedi giovinetta e bella* e *Chi guarderà giammai sanza paura*) e delle 'petrose', e quindi in periodo fiorentino; e un altro composto da *Tre donne* e *Doglia mi reca*, scritto già nell'esilio e quindi staccato dal primo in ben sette anni o di più. Nella tradizione delle 'distese' —che, ricordiamo, è la predominante per seicento anni fino al Novecento— *Poscia ch'Amor* (canzone 11) non si ricollega invece a *Le dolci rime* (canzone 4) ma è molto più vicina a *Tre donne* (canzone 13) e *Doglia mi reca* (canzone 14), con le quali forma un trittico rotto soltanto dall'inclusione della canzone 12, *La dispietata mente*, necessaria per introdurre e spiegare la situazione di esilio del protagonista esplicitamente presente nella canzone 13.[29] Abbiamo argomentato in altra sede[30] (e prima suggerito nella presentazione della canzone nel nostro commento),[31] che al di là dell'ordinamento delle 'distese', *Poscia ch'Amor* ha per sé stessa un rapporto più stretto con *Tre donne* e *Doglia mi reca* che con *Le dolci rime*, fino al punto di proporre l'abbassamento della data di stesura a anni posteriori al ciclo della pargoletta e alle 'petrose', come ultima canzone del periodo fiorentino. Questa revisione della tradizione Barbi è conseguenza di un cambiamento metodologico importante nello studio di queste canzoni, come è stato il considerarle non solo come canzoni dottrinali e 'teoriche' ma come testi direttamente 'impegnati' con la situazione politica comunale. Da questa prospettiva, *Poscia ch'Amor* delinea una situazione politica di disamore e sfacelo sociale lontana da quella, ancora fiduciosa e propositiva, di *Le dolci rime*, e più simile al mondo dell'ingiustizia e della cupidigia e del vizio di *Tre donne* e *Doglia mi reca*.[32] A riguardo di *Le dolci rime*, Dante ha accentuato notevolmente il carattere critico del testo verso

29. Cfr. Umberto Carpi, *op. cit.*, p. 183; Juan Varela-Portas de Orduña, «El Libro de las canciones», *op. cit.*, p. 75-77 e 99-100.
30. Juan Varela-Portas de Orduña, «Doctrina y política en las canciones político-doctrinales de Dante», *Tenzone*, n. 15, p. 152-161.
31. In Dante Alighieri, *Libro de las canciones*, *op. cit.*, p. 304-305.
32. «Podríamos decir que mientras que, políticamente, *Le dolci rime* es propositiva, *Poscia ch'Amor* es una canción de denuncia. En este sentido, *Le dolci rime* sí parece un texto adecuado

la classe politica dominante della città, che diventa esempio spiccato dei principali vizi sociali e che si presenta come opponente, se non addirittura nemica, dello stesso Dante. Così, *Poscia ch'Amor*, *Tre donne* e *Doglia mi reca* condividono caratteristiche politiche che mancano in *Le dolci rime*: un atteggiamento critico, di denuncia; la rappresentazione di un mondo senza amore né bellezza in preda all'appetito e al vizio; l'implicazione affettiva dell''io' che denuncia, in conflitto con questo mondo in sfacelo. Ed è con la comprensione di queste tre canzoni come un trittico che esamina i vizi e i mali sociali della vita civile che non può non venire a mente la sequenza delle tre fiere con la sua lonza leggera (cioè leggiadra) come i protagonisti di *Poscia ch'Amor*, il suo leone aggressivo, rabbioso come i Neri di *Tre donne*, e la sua lupa bramosa come gli avari viziosi di *Doglia mi reca*. Vediamo queste somiglianze un po' più da vicino.

Due sono le caratteristiche della lonza che il testo di *Inferno* I mette esplicitamente in rilievo: la sua leggerezza e rapidità («una lonza leggera e presta molto», *Inf.* I 32) e la sua apparenza vistosa che può fare dimenticare —come infatti succede a Dante— la sua natura di fiera pericolosa («che di pel maculato era coverta», *Inf.* I 33; «di quella fiera alla gaetta pelle», *Inf.* I 42; «prender la lonza alla pelle dipinta», *Inf.* XVI 108) e che è sempre presente alla vista del poeta («e non mi si partìa dinanzi al volto», *Inf.* I 34). Ora appunto queste due caratteristiche sono quelle dei falsi leggiadri che la canzone *Poscia ch'Amor* descrive nei suoi versi 20-57. Da una parte, non dobbiamo dimenticare che, come ha spiegato Enrico Fenzi,[33] con questa canzone Dante sta portando avanti un'operazione di risignificazione ideologica della nozione di 'leggiadria', che tradizionalmente, dalle sue origini provenzali, indicava 'leggerezza' e 'volubilità' e che Dante vuole ripristinare in senso positivo come 'raffinatezza virtuosa' o 'piacevole virtù':[34]

---

para el momento biográfico en que Dante entra en política y debe presentarse como un personaje público conciliador o incluso mediador, pero, en cambio, *Poscia ch'Amor* parece llevar a las espaldas ya algunos años de denodados conflictos sociales y políticos vividos en las propias carnes y que no le dejan indiferente. […] políticamente, ambas canciones mantienen posturas diferentes, si no contradictorias. Recordemos que en *Le dolci rime*, Dante actúa como un intelectual orgánico de la nueva aristocracia mercantil que, fundiendo elementos de la antigua nobleza, de la «nueva gente y sus rápidas ganancias» (como dirá muchos años después en el *Paradiso*), y del *popolo grasso* (intelectuales y técnicos del Comune), trata de afianzarse como clase dirigente. Si hay crítica en esa canción es, pues, contra quienes desde planteamientos excesivamente nobiliarios o excesivamente mercantiles se desvían de la síntesis propuesta. En *Poscia ch'Amor*, en cambio, la crítica parece ir dirigida contra esa misma clase dirigente que se trataba de fundamentar en *Le dolci rime* y que ahora, bajo el disfraz de "caballeros", no responde a valores positivos. El verso final de la canción es, en este sentido, demoledor: "Color che vivon fanno tutti contra" [Los que ahora viven hacen lo contrario] (v. 133). Nadie en la ciudad parece responder ya a ese ideal cuyas raíces doctrinales están en *Le dolci rime*. El ambiente político, la actitud de Dante, así como su posicionamiento político frente a la clase dominante, parecen haber cambiado notablemente» (Juan Varela-Portas de Orduña, «Doctrina y política», *op. cit.*, p. 156-157).

33. Enrico Fenzi, «"Sollazzo" e "leggiadria". Un'interpretazione della canzone dantesca *Poscia ch'Amor*», *Studi danteschi*, vol. LXIII, 1991 [1997], p 245-248.

34. Come dice Fenzi: «Si tratta di una parola che deve essere salvata per poter essere rinnovata, come devono essere salvate e rinnovate le virtù alle quali essa fa riferimento» (*Ibid.*, p. 239).

i' canterò così disamorato
contra 'l peccato
ch'è nato in noi di chiamare a ritroso
tal ch'è vile e noioso
con nome di valore,
cioè di leggiadria, ch'è bella tanto
che fa degno di manto
imperïal colui dov'ella regna:
ell'è verace insegna
la qual dimostra u' la vertù dimora;
per ch'io son certo, se ben la difendo
nel dir com'io la 'ntendo,
ch'Amor di sé mi farà grazia ancora.
(*Poscia ch'Amor* 7-19)

Non è quindi una sorpresa che i falsi leggiadri, opposti alla idea di leggiadria che Dante promuove, abbiano tutte le caratteristiche proprie di persone 'leggere', cioè superficiali e incostanti: sprecano irresponsabilmente le proprie ricchezze (vv. 20-31), si adornano per richiamare l'attenzione dei 'non-saggi' (vv. 34-38), ridono senza ragione né misura (vv. 35-44), parlano in modo affettato e vuoto (v. 45), hanno un atteggiamento distaccato e spiacevole (vv. 46-47) e non sono in grado di innamorarsi veramente e mantenere con 'donna amorosa' un rapporto cortese e galante (vv. 48-57). Sono, quindi, come la lonza, leggeri e molto presti, e cioè falsamente leggiadri.

D'altra parte, la preoccupazione fondamentale di questi falsi leggiadri è quella di salvare le apparenze, di mostrarsi come quello che in realtà non sono, di ingannare «la gente / ch'hanno falso giudicio in lor sentenza» (vv. 30-31) con «lor messione» di averi (v. 20) per farsi un luogo «dove li boni stanno» (v. 22), di «vendersi al mercato d'i non saggi» (vv. 34-35), di essere ammirati dal vulgo (v. 47) e da donne senza intelletto (vv. 53-57). La ricorrente ripetizione in questi versi dell'inganno, del falso giudizio che provoca un'apparenza vistosa ma superficiale e vuota di ogni virtù ci ha portato a definire questa canzone come 'la canzone dell'apparenza', «porque trata de poner de manifiesto el engaño en que se sostienen ciertas apariencias sociales».[35] Se la vera leggiadria «è verace insegna / la qual dimostra u' la vertù dimora» (vv. 15-16), la falsa leggiadria è un segno fallace, molto bello alla vista ma che, in verità, nasconde un tipo di uomo che cerca soltanto il «villan diletto» (v. 54) ed è, come le loro donne, un animale senza intelletto, una fiera pericolosa, sempre alla vista come la lonza davanti a Dante, che può far dimenticare con la sua 'pelle dipinta' la sua natura in fondo ferina e nociva per la città.[36]

Al di là —o al di qua— del senso allegorico tradizionalmente conferito alla lupa, come l'avarizia, ci sono elementi nelle caratteristiche testualmente

35. Juan Varela-Portas de Orduña, «Doctrina y política», *op. cit.*, p. 154.
36. Son «persone quante / sembiante portan d'omo, e non risponde / il lor frutto alle fronde / per lo mal c'hanno in uso» (vv. 103-106). Per una argomentazione completa, vd. Juan Varela-Portas de Orduña, «Doctrina y política», *op. cit.*, p. 153-155.

esplicite di questa fiera che fanno pensare ai personaggi vituperati nella canzone *Doglia mi reca nello core ardire*, conosciuta nella tradizione come 'canzone dell'avarizia' (anche se, come vedremo questa denominazione ha bisogno di qualche puntualizzazione, come d'altra parte ce l'ha l'identificazione fra lupa e avarizia). Innanzi tutto è in questa canzone che i personaggi esempio di vizio vengono chiamati con più intensità 'bestie' o 'animali', a causa del loro rifiuto della ragione e della sua caduta nella tirannia dell'appetito:

> Omo da sé vertù fatt'ha lontana.
> Omo no, mala bestia ch'om somiglia
> (*Doglia mi reca* 22-23)

> Qui si raddoppia l'onta,
> se ben si guarda là dov'io addito:
> falsi animali, a voi ed altrui crudi
> che vedete ir nudi
> per colli e per paludi
> uomini inanzi a cui vizio è fuggito,
> e voi tenete vil fango vestito.
> (*Doglia mi reca* 99-105)

Come si vede, i viziosi di *Doglia mi reca* sono, come la lupa, bestie 'malvagie' («mala bestia») e 'rie' («a voi ed altrui crudi»),[37] come tra l'altro sono 'malvagi e rei' i falsi cavalieri di *Poscia ch'Amor* («Oh falsi cavalier', malvagi e rei, / nemici di costei / ch'al prenze delle stelle s'assomiglia! [la virtù]», vv. 112-114).

E non si deve dimenticare che la bestia di *Inferno* I è malvagia e ria a causa della sua insaziabile brama, rappresentata visualmente nella sua magrezza:

> e ha natura sì malvagia e ria,
> che mai non empie la bramosa voglia,
> e dopo 'l pasto ha più fame che pria
> (*Inf.* I 97-99)

> Ed una lupa, che di tutte brame
> sembiava carca nella sua magrezza
> (*Inf.* I 49-50)

Ed è questa brama perpetua quella che la fa essere una «bestia sanza pace» (*Inf.* I 58) («sempre in moto, irrequieta e avida»).[38]

Ugualmente, l'avaro di *Doglia mi reca* è sempre di corsa, alieno a ogni pace e in preda a un 'folle volere', a una 'bramosa voglia' «seguitando avere» (v. 67):

> Corre l'avaro, ma più fugge pace:
> oh mente cieca, che non può vedere

37. È riferimento a *Inf.* I 97: «e ha natura [la bestia] sì malvagia e ria». Più avanti sosterremo comunque che la descrizione di Virgilio della 'bestia' non si riferisce solo alla lupa ma alla tripla fiera la cui ultima fase è quella di lupa, e allude quindi non solo agli antagonisti di Dante in *Doglia mi reca* ma anche a quelli delle altre due canzoni.

38. Mattalia *ad locum* in Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Inferno*, commento a cura di Daniele Mattalia, Milano: Rizzoli (BUR), 1975, p. 20.

lo suo folle volere
che 'l numero, ch'ognora a passar bada,
che 'nfinito vaneggia.
(*Doglia mi reca* 69-73)

E ancora:

Come con dismisura si rauna,
così con dismisura si ristrigne;
e questo è quel che pigne
molti in servaggio, e s'alcun si difende,
non è sanza gran briga.
(*Doglia mi reca* 85-89)

È così che nei versi 106-117 della canzone l'avaro rifiuta la pace che la Virtù gli offre come falco che rifiuta l'esca che il falconiere gli presenta per addestrarlo:

Fassi dinanzi dall'avaro volto
Vertù, che suoi nemici a pace invita,
con matera pulita
per allettarlo a sé, ma poco vale,
ché sempre fugge l'esca.
Poi che girato l'ha chiamando molto,
gitta 'l pasto ver' lui, tanto glie ·n cale;
ma quei non v'apre l'ale;
e se pur viene quand'ell'è partita,
tanto par che l'incresca
come ciò possa dar sì che non esca
del beneficio loda.
(*Doglia mi reca* 106-117)

L'altra caratteristica della lupa di *Inferno* I è il suo potere straordinario sulla gente: «e molte genti fé già viver grame» (*Inf.* I 51) (ma anche probabilmente «Molti son li animali a cui s'ammoglia / e più saranno ancora», *Inf.* I 100-101), il che coincide con il fatto che la canzone non soltanto critica un vizio morale ma piuttosto denuncia uno stato sociale collettivo, una 'situazione del mondo':[39]

come l'avaro seguitando avere
ch'a tutti segnoreggia
(*Doglia mi reca* 67-68)

39. Cfr. Varela-Portas in Dante Alighieri, *Libro de las canciones*, *op. cit.*, p. 379-381; Enrico Fenzi, «Tra etica del dono e accumulazione. Note di lettura alla canzone dantesca 'Doglia mi reca'», in Grupo Tenzone, *Doglia mi reca nello core ardire*, edición de Umberto Carpi, Madrid: Departamento de Filología Italiana (UCM) — Asociación Complutense de Dantología, 2008, p. 170; Umberto Carpi, *La nobiltà di Dante*, Firenze: Polistampa, 2004, p. 75 ss; Id., «La destinataria del congedo e un'ipotesi di contestualizzazione», in Grupo Tenzone, *Doglia mi reca nello core ardire*, edición de Umberto Carpi, Madrid: Departamento de Filología Italiana (UCM) — Asociación Complutense de Dantología, 2008, p. 13-29.

> In ciascun e di ciascun vizio assembro
> per ch'amistà nel mondo si confonde
> (*Doglia mi reca* 132-133)

Nella canzone il vizio —e la sua manifestazione più spiccata, l'avarizia— non è l'errore di pochi, di tipi sociali particolari, come nel caso dei provenzali o di Guittone, ma una pratica sociale generalizzata che, come spiega Fenzi, instaura «un processo di alienazione che cominciava a collocare l'accumulazione e la circolazione del denaro in uno spazio autonomo *signore* di sé stesso»:[40]

> però, donne, s'io dico
> parole quasi contra tutta gente
> non vi maravigliate,
> […]
> poi che non c'è vertù, ch'era suo [della bellezza] segno.
> (*Doglia mi reca* 3-5, 17)

Abbiamo lasciato per ultima la possibile allusione del leone di *Inferno* I ai Neri antagonisti di Dante nella canzone *Tre donne intorno al cor mi son venute* perché non si può negare che non è così intuitivamente percepibile come quella della lonza ai falsi leggiadri di *Poscia ch'Amor* e quella della lupa agli avari di *Doglia mi reca*. La ragione è che in questo caso l'allusione punta non tanto su quello che la canzone —nel suo secondo congedo— dice esplicitamente ma piuttosto su quanto la canzone suggerisce implicitamente e che conosciamo come dati storici.

Ma ricordiamo prima le caratteristiche del leone che il testo di *Inferno* I mette in rilievo: 1) attacca Dante e non solo gli sbarra la strada, come invece fa la lonza (v. 46); 2) porta la testa alta (v. 47); 3) ha rabbiosa fame (v. 47); 4) l'aere trema al suo movimento (v. 48). In questo modo, l'immagine visuale del leone mostra potenza o forza (v. 48), aggressività (v. 46) e ambizione (fame) (v. 47), tratti tutti quanti che coincidono con quelli dei Neri nemici di Dante.

È vero che nella canzone i Neri vengono rappresentati come cani ('veltri') ma questo è dovuto al fatto che Dante stia rivolgendo a loro con la canzone una offerta di mutuo perdono, secondo la nostra lettura,[41] o, secondo altri,[42]

40. Enrico Fenzi, «Tra etica del dono», *op. cit.*, p. 170
41. Cfr. Juan Varela-Portas de Orduña, «Tre donne», *op. cit.*, p. 44-47; Carlos López Cortezo, «Analisi di 'Tre donne intorno al cor mi son venute'», in Grupo Tenzone, *Tre donne intorno al cor mi son venute*, edición de Juan Varela-Portas de Orduña, Madrid: Departamento de Filología Italiana (UCM) — Asociación Complutense de Dantología, pp. 174-177. Ma anche Gorni: «[Dante] Accantona, una volta tanto e almeno per un poco, la consueta faziosità di parte, affida ai lettori un'utopia di riconciliazione e di pace civica» (Guglielmo Gorni, *Dante prima della* Commedia, Firenze: Cadmo, 2001, p. 238).
42. Umberto Carpi, *La nobiltà*, *op. cit.*; Umberto Carpi, «13. Tre donne», *op. cit.*; Umberto Carpi, «Il secondo congedo di 'Tre donne'», in Grupo Tenzone, *Tre donne intorno al cor mi son venute*, edición de Juan Varela-Portas de Orduña, Madrid: Departamento de Filología Italiana (UCM) – Asociación Complutense de Dantología, 2007, p. 15-26; Enrico Fenzi, «'Tre donne' 73-107: la colpa, il pentimento, il perdono», in Grupo Tenzone, *Tre donne intorno al cor mi son venute*, edición de Juan Varela-Portas de Orduña, Madrid: Departamento de Filología Italiana (UCM) — Asociación Complutense de Dantología, 2007, p. 91-124.

una richiesta di perdono con pentimento e addirittura suggerimento di cambiare fazione:[43]

> Canzone, uccella con le bianche penne,
> canzone, caccia con li neri veltri,
> che fuggir mi convenne,
> ma far mi poterian di pace dono.
> Però no·l fan che non san quel ch'io sono:
> camera di perdon savio uom non serra,
> ché perdonare è bel vincer di guerra.
> (*Tre donne* 101-107)

È chiaro che in tutti e due i casi Dante deve proiettare un'immagine positiva dei nemici Neri e giustificare il suo finora mancato perdono («Però no·l fan che non san quel ch'io sono») mentre allo stesso tempo presenta sé stesso come uomo giusto e che umilmente riconosce i propri errori passati (vv. 88-90) perché, secondo la nostra lettura, ha capito la vera natura dell'amore che sta alla base della giustizia, la *recta dilectio* e non l'amore di concupiscenza, come anni dopo spiegherà nella *Monarchia* (*Mn*. I xi 15).[44]

Ora sappiamo che l'offerta o richiesta di Dante non sarà raccolta dai Neri i quali, più che come fidati cani, attaccheranno Dante come rabbiosi leoni. Il leone rappresenterebbe così l'immagine degli atteggiamenti contrari a quelli a cui Dante cerca di muovere i Neri con la sua canzone. Se Dante cerca di promuovere un'attitudine umile che porti al perdono e quindi alla pace, i Neri rispondono in modo orgoglioso —o se si vuole superbo— e aggressivo, rivolgendosi contro Dante con rabbia raddoppiata.[45] La testa alta, la rabbia e la fame, l'aere che trema intorno e la furia contro Dante riassumono in un'immagine questa complessa situazione politica e possono essere caratteristiche che rimandano allusivamente al comportamento dei Neri dopo il fallimento della richiesta inviata loro pubblicamente tramite il secondo congedo di *Tre donne*.

Crediamo quindi che questi parallelismi fra ognuna delle tre fiere e la rispettiva canzone non sono affatto casuali e ribadiscano l'interpretazione di esse come vizi sociali —non astratti, teorici o universali— che impediscono a Dante l'ascesa verso la rettitudine e la saggezza, e lo ricacciano nella selva

43. Per un riassunto di questa spinosa questione, che va intrecciata con il problema della 'colpa' di Dante (v. 88), il 'bel segno degli occhi' (v. 81) e della datazione della canzone, rimandiamo alla presentazione della canzone nella nostra edizione delle canzoni dantesche, in Dante Alighieri, *Libro de las canciones*, *op. cit.*, p. 348-351, nonché al nostro articolo Juan Varela-Portas de Orduña, «Tre donne», *op. cit*.

44. «Preterea, quemadmodum cupiditas habitualem iustitiam quodammodo, quantumcunque pauca, obnubilat, sic caritas seu recta dilectio illam acuit atque dilucidat. Cui ergo maxime recta dilectio inesse potest, potissimum locum in illo potest habere iustitia» (*Monarchia* I xi 13).

45. Se la nostra datazione della canzone è corretta, essa sarebbe stata scritta tra le negoziazioni fra Bianchi e Neri condotta da Niccolò da Prato nella primavera di 1304, come fondamento dottrinale della posizione politica di Dante e dei Bianchi in quel processo, espresso nell'*Epistola* I. Ora, rotta la trattativa, si scatena un'esplosione di violenza in cui i Neri bruciano le case degli esuli Bianchi il 10 giugno 1304 per poi combattere la battaglia della Lastra il 2 luglio 1304. Cfr. Juan Varela-Portas de Orduña, «Tre donne», *op. cit.*, p. 47-49.

oscura della materialità e nel buio psichico ed etico. Ma c'è, a nostro avviso, di più, perché in realtà, come ha proposto Gorni, più che di tre fiere dobbiamo parlare di una bestia che si trasforma, mostrando così diversi aspetti del male e del vizio: «Mi piace pensare che questa "bestia" dantesca non sia una lupa spogliata della sua identità, appiattita in una definizione elusiva, ma un mostro uno e trino, che di volta in volta è lonza, leone o lupa, in una metamorfosi subdola e continua della sua natura maligna».[46]

Inoltre, se si osserva bene, la metamorfosi della bestia segue un crescendo di ansia e desiderio, che è parallelo al crescendo del suo effetto animico in Dante. La lonza non dà segni particolari di aggressività e di desiderio (fame o brama), e con la sua 'pelle dipinta' può sembrare, come dicevamo, meno pericolosa di quanto veramente è, in modo che Dante può ancora 'sperar bene' «di quella fiera alla gaetta pelle» (*Inf.* I 41-42) e pensar di catturarla con la «corda che avea intorno cinta» (*Inf.* XVI 106-108). Il leone invece mostra molta più aggressività contro Dante e un desiderio ansioso, il che provoca nel poeta un nuovo sentimento di paura (v. 44), anche se la speranza non è ancora persa. Con la trasformazione in lupa la fame diventa brama —anzi «tutte brame» (v. 49), il che include e supera la fame del leone— e la paura di Dante, senza sparire (v. 53), diventa gravezza (v. 52) e perdita della speranza (v. 54). Ora questa mutazione o metamorfosi —o forse meglio evoluzione— è anche abbastanza simile a quella che soffrono gli avversari di Dante negli ultimi anni fiorentini e nei primi dell'esilio, ed è pure manifesto che nelle tre canzoni si produce un crescendo di malvagità, opposizione o danno causato a Dante, e di malessere sperimentato dal poeta di fronte alla situazione etico-sociale e politica. In *Poscia ch'Amor* Dante si trova ancora in stato di speranza, sia sociale, pensando che la situazione civile possa essere ancora corretta con una nuova nozione di leggiadria, sia personale:

> per ch'io son certo, se ben la difendo
> nel dir com'ïo la 'ntendo, [la nuova leggiadria]
> ch'Amor di sé mi farà grazia ancora
> (*Poscia ch'Amor* 17-19)

Di fronte a ciò, i falsi leggiadri anche se «falsi cavalier', malvagi e rei» (v. 122), non sono ancora un pericolo diretto per Dante, e sembrano più preoccupati della loro apparenza pubblica che mossi da un desiderio che comunque sentono secondario (vv. 33, 54). E, come la trasformazione da lonza in leone fa sparire i tratti vistosi, appariscenti della bestia, e apparire in tutta la pienezza la sua nascosta aggressività e 'fame', così la classe politica dominante del Comune che Dante critica in *Poscia ch'Amor* muta storicamente nei Neri che si impadroniscono della città e mostrano allora tutta la loro crudeltà e violenza. Possiamo capire la paura di Dante davanti a questa nuova situazione, anche se, come dimostra *Tre donne intorno al cor*, non ha ancora perso la speranza di ritrovare la pace e la concordia. Questa speranza, però, è già del tutto persa in *Doglia*

46. Guglielmo Gorni, *Dante nella selva*, *op. cit.*, p. 29-30.

mi reca, come la perde il personaggio davanti alla lupa. La canzone delinea un mondo in sfacelo, in cui la virtù e l'uso della ragione —e quindi la vera bellezza— sono completamente venuti a meno, e non si vede possibilità di scampo né personale né collettiva. Così *Doglia mi reca* sarebbe l'esito finale —in un certo senso riassuntivo— del crescendo di disamore e vizio che si produce nella successione delle tre canzoni e nella metamorfosi —anche storica— dei loro personaggi antagonisti di Dante, da falsi leggiadri a aggressivi e orgogliosi Neri e a viziosi, irrazionali e bestiali avari, come, in *Inferno* I, la lupa è lo stato finale e riassuntivo di un crescendo di malvagità —o bestialità— che include gli altri due stadi —lonza e leone— assumendoli e ampliandoli.

Da questa prospettiva, si deve allora considerare che le affermazioni che fa Virgilio sulla bestia nei versi 94-111 di *Inferno* I non riguardano solo la lupa, ma la tripla bestia che ha finito la sua metamorfosi nella forma della lupa ma che include anche gli stadi di lonza e di leone, manifestazioni tutte e tre del male sociale o del vizio come pratica sociale diffuso nella società (nel 'mondo') contro la quale Dante cerca inutilmente di sollevarsi.[47] In questo senso, è interessante indicare che allo stesso modo in cui nelle parole di Virgilio si pone la bestia in rapporto con la morte («che questa bestia, per la qual tu gride, / non lascia altrui passar per la sua via, / ma tanto lo 'mpedisce che l'uccide», vv. 94-96), in *Doglia mi reca* il vizio sociale è identificato non solo con la servitù ma addirittura con la morte:

> O Deo, qual maraviglia
> voler cadere in servo di signore
> o ver di vita in morte!
> (*Doglia mi reca* 24-26)

E la Virtù è contraria alla morte: «Morte repugna sì, che lei non cura» (v. 38). Se si considera inoltre che, attraverso le allusioni alle canzoni politico-dottrinali, il testo punta sulla situazione politica fiorentina e italiana del tempo, allora si può capire la profezia del Veltro —figura che potrebbe essere palinodia o controfigura dei veltri di *Tre donne*: un vero veltro che vincerà i leoni che Dante un tempo immaginò o si illuse che fossero veltri— come profezia storica riguardante la concreta situazione italiana.

Prima di concludere, dobbiamo precisare due questioni interessanti in rapporto alla nostra proposta di relazione tra le tre fiere di *Inferno* I e le canzoni politico-dottrinali con i loro 'protagonisti'.

La prima nasce dal fatto che Dante è molto preciso sui riferimenti cronologici della sua opera, in modo che tutto quello che è posteriore al momento

47. Si noti come nei versi 98-99 («che mai non empie la bramosa voglia, / e dopo 'l pasto ha più fame che pria») si fondono la brama della lupa, la voglia della lonza e la fame del leone. D'altra parte, l'affermazione dei versi 100-101 («Molti son li animali a cui s'ammoglia / e più saranno ancora») si spiega meglio se si capisce che questa bestia può trasformarsi in diversi animali —diverse manifestazioni del vizio— e 'ammogliarsi' quindi a differenti animali — secondo noi, a diversi viziosi, cioè uomini-bestia. Inoltre, il fatto che il Veltro non si ciberà di terra né denaro (peltro), cioè, secondo tutti i commenti, né di potere né di ricchezze, comprende il contrario tanto della brama degli avari quanto dell'ambizione politica dei Neri.

del viaggio —o del sogno— si presenta nel testo solo come profezia *post factum*. Ora, al momento dell'inizio del viaggio, Pasqua del 1300, la situazione descritta in *Tre donne* e in *Doglia mi reca* non si era ancora realizzata. Questo spiegherebbe, secondo noi, un'altra circostanza relativa alle tre fiere che, anche se già suggerita da Gorni, crediamo non sia stata sufficientemente considerata dalla critica: il fatto che Dante vede solo 'veracemente', materialmente —o, se si vuole, seguendo la teoria agostiniana delle tre visioni, vede solo attraverso la visione corporale e non attraverso quella immaginaria o spirituale—, la lonza, mentre il leone e la lupa sono visioni, il che conferirebbe verosimiglianza —esigenza narrativa fondamentale per Dante— alla metamorfosi e alla subita scomparsa di lonza e leone e all'apparizione di leone e lupa. Spiega Gorni:

> Ci si aspetterebbe, come avviene nel caso delle altre due fiere, qualche notazione complementare sul leone, che invece, una volta annunciato, letteralmente sfuma alla vista. Ed è curioso che Dante non dica "mi apparve un leone", bensì "la vista […] m'apparve d'un leone", come se si trattasse dell'apparizione di un fantasma. Forse questo è un indizio linguistico che corrobora la sua ipotesi di una rapida metamorfosi. Aggiunga la testimonianza del v. 53, "con la paura ch'uscia di sua vista", che alla luce del contesto, io proprio tradurrei "con la paura che mi veniva dalla visione di lei" (non già semplicemente dall'"aspetto", o perfino dallo "sguardo ipnotico" della lupa, come è stato proposto). Appare una "vista" di leone, e poi si attacca subito a parlare della lupa.[48]

Secondo noi, Dante può vedere materialmente soltanto quello che è successo, o per essere più precisi, può solo sognare il suo viaggio —come succede a tutti— con materiali onirici della sua psiche, e cioè con elementi del passato, e quindi rappresentare come lonza lo stato etico-sociale della classe dirigente fiorentina nel momento del sogno.[49] Ma può anche, come succede a alcuni sognatori, pre-vedere —intuire— l'evoluzione di quella lonza, di quello stato di vizio sociale, in una sorte di visione *post factum* che anticipa quanto succederà negli anni successivi al viaggio, in modo che questa pre-visione gli faccia infatti perdere «la speranza dell'altezza». Perciò a nostro avviso, e seguendo il suggerimento di Gorni, i sintagmi «la vista che m'apparve d'un leone» e «la paura ch'uscia di sua vista» contengono gli stessi termini tecnici 'vista' e 'apparve' che annunciano le visioni purgatoriali e paradisiache in una *mîse en abyme* di visione dentro della visione, il che servirebbe, come dicevamo, a conferire verosimiglianza alle metamorfosi della bestia ma anche a permettere la proiezione verso il futuro del 1300 —e quindi anche verso il momento della venuta del Veltro— dei suoi significati.

48. Guglielmo Gorni, *Dante nella selva*, *op. cit.*, p. 48. Senza trascurare che, considerando che i versi 49-54 riferiti alla lupa, non costituiscono una frase piena poiché non hanno un verbo principale del quale sia soggetto grammaticale 'lupa', la logica testuale ci porta a far dipendere 'una lupa' del v. 45 e quindi parafrasare: 'e [la vista m'apparve d']una lupa, che di tutte brame, ecc.'
49. Si tratta quindi di una visione fintamente materiale, o fintamente 'verace', per quanto prodotta all'interno del sogno.

L'altra questione a cui facevamo riferimento riguarda appunto i significati allegorici della bestia. Si noterà che fino a questo momento non abbiamo parlato di allegoria ma sempre di allusività, e infatti non vorremmo soffermarci su questo frequentatissimo aspetto della visione. Non possiamo però non far notare che la nostra proposta sembra intersecare due tradizioni esegetiche normalmente contrapposte. Da una parte abbiamo il significato delle tre fiere in rapporto con la realtà storica del mondo dantesco, ma dall'altra, leggendo le canzoni a cui alluderebbero le fiere, non troviamo traccia dell'invidia come vizio o male sociale e siamo portati piuttosto a preferire i sensi tradizionalmente attribuiti, anche se con qualche variazione. Come si sa, la tradizione esegetica che vede nelle fiere una realtà sociale che si oppone a Dante, ha la tendenza a identificare la lonza con l'invidia (così Gorni, ad esempio) in riferimento a 'le tre faville' denunciate da Ciacco («superbia, invidia e avarizia sono / le tre faville c'hanno i cuori accesi», *Inf.* VI 74-75) e da Brunetto Latini («Vecchia fama nel mondo li [i fiorentini] chiama orbi; / gent'è avara, invidiosa e superba: / dai lor costumi fa che tu ti forbi», *Inf.* XV 67-69), ma è da notare che nella denuncia dei vizi sociali fiorentini fatta da Dante prima della *Commedia*, nelle canzoni politico-dottrinali, l'invidia non appare in nessun modo. Al contrario, le canzoni sembrano puntare piuttosto ai significati tradizionali, ma, secondo noi, come dicevamo, con qualche necessaria sfumatura. In *Poscia ch'Amor* sembra esserci un riferimento esplicito alla lussuria dei falsi leggiadri («Qual non dirà fallenza / divorar cibo ed a lussuria intendere», vv. 32-33), anche se la maggioranza dei commentatori (Mattalia, Barbi-Pernicone, Foster-Boyde, De Robertis) non intendono qui 'lussuria' come 'desiderio carnale' (sì invece Fenzi e Giunta) ma come 'lusso', 'ostentazione', 'sfarzo'. Ci troveremmo quindi davanti al senso ampio di 'lussuria' come 'voluttuosità', come tendenza eccessiva al piacere in generale. Spiega Tommaso: «Respondeo dicendum quod, sicut Isidorus dicit in libro "Etymol.", "luxuriosus" aliquis dicitur quasi "solutus in voluptatis". Maxime autem voluptates venereae animun homini solvunt. Et ideo circa voluptates venereas maxime luxuria consideratur».[50] La lussuria in senso ampio include non soltanto i piaceri venerei ma anche altri piaceri come cibo e bevanda, e l'insieme di beni materiali: «Dicit enim Augustinus, in libro "Confess." [libro II, cap. VI] quod "luxuria ad satietatem atque abundantiam se cupit vocari". Sed satietas pertinet ad cibos et potus, abundantia autem ad divitias».[51] Tommaso non rifiuta completamente questa obiezione ma, ribadendo che il pericolo maggiore della lussuria è il piacere sessuale, aggiunge che la lussuria in senso ampio implica l'eccesso e la superfluità: «secundario autem dicitur in quibuscumque aliis ad excessum pertinentibus. Unde Gal. 5, 19, dicit Glossa quod luxuria est "quaelibet superfluitas"».[52]

50. Tommaso d'Aquino, *Summa teologica* II-II q. 153 a. 1 resp.; citiamo da Santo Tomás de Aquino, *Suma teológica*, tomo X, Madrid: Editorial católica (BAC), 1955.
51. *Ibid.*, q. 153, a. 1 ob 1.
52. *Ibid.*, q. 15, a. 1 ad 1.

Questa definizione di 'lussuria' come eccessiva e superflua tendenza voluttuosa ai beni materiali si addice, molto più di quello di lussuria in senso stretto, non soltanto ai falsi leggiadri di *Poscia ch'Amor* —che non solo provano lussuria in senso specifico (vv. 51-57) ma anche gola (v. 34) e desiderio di beni materiali (vv. 34-38) e di onori sociali, tutto sempre con eccesso e superfluità, come abbiamo spiegato— ma anche, a nostro avviso, alla figura della lonza, soprattutto se la consideriamo come il primo stadio di un'evoluzione degenerativa che porterà alla superbia e all'avarizia come massimo sintomo della cupidigia e del vizio.[53] Da questa prospettiva, anche i significati tradizionali di superbia e avarizia devono essere alquanto ampliati. La superbia c'è, senz'altro, nella figura del leone e anche nei Neri antagonisti di Dante, ma è piuttosto inclusa nell'aggressività che provoca il desiderio smisurato di potere e di dominio sugli altri —la 'rabbiosa fame'. In realtà, se portiamo all'estremo la nostra linea interpretativa potremmo dire che il leone, come i Neri, rappresenta appunto il contrario delle tre donne «discacciat(*e*) e stanch(*e*)» (v. 10) della canzone allegorica, e che in questo senso include e assume il significato della lonza. Perché se le tre donne sono allegoria di 'drittura' —o disposizione naturale dell'essere umano alla giustizia, che viene a meno con la perdita del Paradiso terrestre—, il buon governo e la pace,[54] i Neri a cui alluderebbe la

53. Siamo d'accordo con Antonio Lanza —il quale, comunque, si schiera con quelli che vedono la lonza come rappresentazione dell'invidia— quando osserva che per Dante il peccato di lussuria «è il più leggero dei peccati veniali, come dimostra il fatto che è il primo punito nell'Inferno e l'ultimo nel Purgatorio» (Antonio Lanza, «L'allegoria etico-politica delle tre fiere», in Id. *Dante gotico e altri studi sulla* Commedia, Firenze: Le Lettere, 2014, p. 43 [prima col titolo «La corda, le fiere, il veltro», in Id. *Primi secoli. Saggi di letteratura italiana antica*, Roma: Archivio Guido Izzi, 1991, p. 105-116]) e quindi non sembra degno di avere gli onori dell'allegoria infernale. D'altra parte, la nostra proposta non è lontana da quella di López Cortezo di considerare la lonza come allegoria delle ricchezze, dei beni materiali (Carlos López Cortez, «Le promesse della filosofia», *op. cit.*, p. 142-145): per noi sarebbe il desiderio eccessivo e superfluo —lussurioso in senso ampio— di esse, cosa che non rifiuta completamente lo studioso ispanouruguaiano: «Credo sia proprio questo il significato della lonza: l'oro, la ricchezza, e non la lussuria. Anche perché l'apparizione successiva dei tre animali sta ad indicare, oltre la gerarchia già considerata, un rapporto di causalità —Gorni (1995: 23-55), le cui preziose osservazioni tengo molto presenti, a questo proposito parla di metamorfosi della "bestia"—, e non vedo la relazione tra lussuria (*almeno che non sia intesa nel suo significato latino di 'vita lussuosa*') e il significato attribuito al leone (superbia) e alla lupa (cupidigia): la lussuria non genera superbia e non ha niente a che vedere con la cupidigia. Sì invece le ricchezze, dalle quali nasce la superbia: "ex divitiis nascitur superbia" (Alain de Lille: vox *dives*) e la cupidigia (cfr. *Pg*. XXII, 40-41: "Perché non reggi tu, o sacra fame / de l'oro, l'appetito de' mortali?"), se si considera che è "un desiderio disordinato di possedere ricchezze" (*S. Theol*. II-II C.118 a.2), ma —come si è visto sopra— in un senso ampio era definita pure come un desiderio smisurato, non soltanto di danaro, ma anche di scienza (*ibid*.)» (Carlos López Cortezo, «Le promesse della filosofia», *op. cit*., p. 143).

54. Seguiamo qui Carlos López Cortezo, «Analisi di Tre donne», *op. cit*., accettato da Umberto Carpi, «13. Tre donne», *op. cit*. Cfr. le nostre note ai versi 35, 48, 50, 54 e 58 del nostro commento (in Dante Alighieri, *Libro de las canciones*, *op. cit*.), nonché Juan Varela-Portas de Orduña, «"Intorno al cor": l'allegoria di *Tre donne* come antecedente dell'allegoria della *Commedia*», *Rhesis. International Journal of Linguistics, Philology, and Literature*, Literature, n. 4/ 2, 2014, p. 98-119 (http://www.diplist.it/ rhesis/ index.php).

figura del leone finiranno con l'essere esempi di cattivo governo e di guerra, e quindi di mancata applicazione della 'drittura'. Ma si osservi che la lussuria in senso lato, che sarebbe allegorizzata con la lonza, è appunto il contrario della 'drittura' per quanto la 'drittura' esige la *recta dilectio*, per cui nella metamorfosi da lonza a leone potrebbe essere rappresentata l'evoluzione della lussuria —sempre nel senso di desiderio smisurato di beni materiali— alla mancanza di 'drittura', al cattivo governo e alla guerra, e cioè alla potenza e alla aggressività e il superbo orgoglio del leone, che, come dicevamo, assume e conserva la 'lussuria' della lonza.

Lo stesso processo si produce nella trasformazione del leone in lupa, perché se abbiamo in mente la canzone a cui alluderebbe la lupa, vedremo che in realtà l'avarizia è esempio massimo di cupidigia o di vizio. Infatti, in *Doglia mi reca* l'avaro compare soltanto a partire dal verso 67 come esempio di uomo che si è scostato (v. 44) dalla Virtù ed è diventato servo del vizio (servo di un servo) che alligna nell'appetito sensitivo. Parleremmo allora non solo di avarizia ma di cupidigia in senso generale che include e amplifica la lussuria in senso ampio della lonza e la rabbiosa fame di potere del leone in 'tutte [le] brame' di cui è 'carca' la lupa. La tripla bestia, così, sarebbe «un'incarnazione vivente del Male»[55] come immagine metamorfica del vizio che si tramuta nell'uno o nell'altro aspetto di esso ma anche —e forse soprattutto— immagine delle pratiche sociali concrete da esso provocate e che Dante ha subito direttamente nella sua vita.

55. Guglielmo Gorni, *Dante nella selva*, *op. cit.*, p. 30.